

## La fisiognomica nel ritratto di gruppo

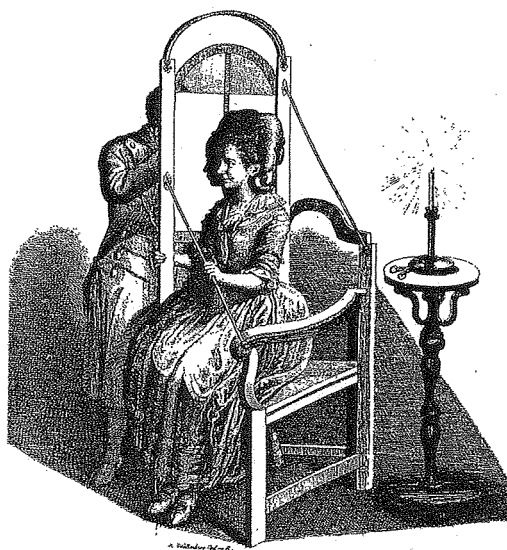
Victor I. Stoichita

Nelle belle pagine che Emmanuel Lévinas dedica al "volto" in un saggio intitolato *Totalité et Infini*, l'autore pone l'accento sulla nudità di questa parte del corpo umano e sul suo essere "superficie di comunicazione" attraverso la quale l'interiorità può manifestarsi nel proprio esteriorizzarsi<sup>1</sup>. Ecco un punto indubbiamente importante da cui partire per affrontare la tradizione occidentale del ritratto. Questo genere artistico, codificato fin dall'antichità greco-romana, stabilisce una drastica cesura nel concetto stesso di rappresentazione già nel momento in cui afferma che una parte privilegiata del corpo umano è in grado di rappresentare la persona nel suo insieme.

È indubbio che un ritratto non è soltanto un volto. La forma stessa che assume nella maggior parte dei casi, quella del "busto", dimostra che, affinché diventi portatore di significato, il volto deve ricordare il legame con l'insieme di cui fa parte. Il "ritratto" non è mai soltanto "volto": è un complesso sistema di segni, dalle origini e dagli obiettivi diversi (psicologici, ideologici, sociali, simbolici...), tutti ruotanti attorno al volto, non diversamente da come le stelle di una costellazione girano intorno al proprio sole.

Per decodificare il linguaggio del volto, la tradizione occidentale ha messo in moto un complesso ingranaggio di saperi, riassunto dal termine "fisiognomica"<sup>2</sup>, il cui fascino consiste nel fatto di non poter mai essere considerato come qualcosa di completamente leggibile. La fisiognomica tenta di portare prove là dove non c'è altro che vaghezza, di conseguire certezze là dove prevale il mistero. Allo storico dell'arte e, in generale, a chi interpreta i prodotti culturali, si offre in ogni caso una via di ricerca straordinaria, a patto che non sia "la verità di un volto" a essere posta al centro del suo interrogarsi, ma il suo carattere "costruito". Quindi, non la sua trasparenza, bensì la sua opacità. La creazione di un ritratto diventa, in tale contesto, una questione di codificazione simbolica dell'individuo, così che la lettura di ogni ritratto implica un essenziale sforzo di decodificazione fisiognomica.

*Machine sûre et commode pour tirer des Silhouettes.*



Macchina per realizzare le silhouette, da l'*Essai sur la physiognomie*, vol. II, 1793 di Johann Kaspar Lavater

Nel caso del ritratto di gruppo il problema diventa ancor più complesso poiché la dialettica individuo/gruppo si traduce nel contrasto tra il differenziarsi delle "persone" e l'unitarietà del "ritratto collettivo". Molto spesso l'unità è conseguita grazie a una molteplicità di segni propri dello statuto sociale del gruppo, di un'ideologia condivisa o di una moda, mentre l'individualità è spinta in primo piano unicamente dalla fisiognomia. Un'opera come *Riunione di artisti nell'atelier di Isabey* di Louis-Léopold Boilly (1798; Parigi, Musée du Louvre) rappresenta in questo contesto un esempio importante. È la moda abbracciata dagli *Independents* alla fine del XVIII secolo (finanziaria stretta, collo alto, cappello a cilindro ecc.) l'elemento che offre prontamente allo spettatore l'informazione che ciò che egli sta vedendo è un gruppo di intellettuali all'inizio dell'Impero. Il modo in cui i volti sono presentati è ciò che fa la "differenza" nella "ripetizione".

## Persone

Ritratti di gruppo

da Van Dyck a De Chirico

Roma, Palazzo Venezia,  
Saloni monumentali  
e Appartamento Barbo

31 ottobre 2003 - 15 febbraio 2004

Ministero per i Beni  
e le Attività Culturali  
Direzione Generale per il  
Patrimonio Storico, Artistico  
e Demotnoantropologico

Regione Lazio - Assessorato  
alla Cultura

Provincia di Roma

Comune di Roma

Una produzione

ARTEMISIA  
ARTI

Con il contributo di  
AssicurArte  
Atac  
Contrasto  
La Feltrinelli  
Quality and Management Services  
Rosini Cornici  
Sharp Italia

MINISTERO PER I BENI  
E LE ATTIVITÀ CULTURALI

On. Prof. Giuliano Urbani  
Ministro

Mario Serio  
Direttore Generale per il Patrimonio  
Storico, Artistico e  
Demotnoantropologico

Maria Grazia Benini  
Direttore Servizio IV - Promozione  
del Patrimonio

SOPRINTENDENZA SPECIALE  
PER IL POLO MUSEALE ROMANO

Claudio Strinati  
Soprintendente

Direzione del Museo di Palazzo  
Venezia

Maria Giulia Barberini  
Maria Selene Sconci

Direttore amministrativo  
Carmela Lantieri

Coordinamento organizzativo  
Mario Di Bartolomeo

Ufficio mostre  
Tullia Carratù  
Morena Costantini  
Mario Di Bartolomeo  
Roberta Rinaldi  
Emanuela Settimi  
Michela Ulivi  
Aurelio Urciuoli

Ufficio mostre sezione prestiti  
Silvana Grosso

Ufficio mostre sezione  
amministrativa  
Anna Sabatino

Ufficio stampa e coordinamento  
promozionale  
Antonella Stancati, Capo Ufficio  
Stampa

Tania Fasano  
Cinzia Folcarelli

Revisione conservativa  
delle opere in mostra  
Immacolata Afan de Rivera  
Costaguti, Coordinatore  
Giorgio Albanese  
Chiara Merucci  
Gerardo Parrinello

Segreteria tecnica  
Giuliana Forti

Ufficio tecnico  
Eugenia Cuore, Architetto Direttore  
Giancarlo Landi  
Gina Spera

Archivio e laboratorio fotografico  
Anna Lo Bianco, Direttore  
dell'archivio  
Maria Castellino, Lia Di Giacomo,  
Giorgio Guarnieri, Angelo  
Sinibaldi, Massimo Taruffi  
Laboratorio:  
Gianni Cortellesa,  
Claudio Riconzi, Mauro Trolese,  
Gianfranco Zecca

Biblioteca  
Angela Negro, Direttore  
Maria Teresa Gallo  
Daniele Iori

Ufficio catalogo  
Marcella Biggi  
Marina Minozzi  
Stefano Petrocchi

Segreteria del Soprintendente  
Giuseppina Biolcati Rinaldi  
Carmela Crisafulli  
Rosalba Righi

Ufficio informatizzazione  
Gennaro Aliperta

A.G. Rämél  
Ritratto e profilo in ombra,  
da Lavater, *Essai sur la  
physiognomie*, vol. II, 1793



Lo sforzo compiuto dall'artista nell'evidenziare i tratti individuali è considerevole, e si riscontra peraltro nell'abilità con cui alterna i punti di vista: una figura è vista di profilo, un'altra di fronte, un'altra ancora non completamente di profilo, e tutto ciò in un ritmo che si vuole sostenuto, ma che svela, a un'osservazione attenta, la preoccupazione di far risaltare la varietà fisiognomica intesa come il sigillo dell'individualità. È interessante notare che nel momento in cui Boilly deciderà di commentare questo stesso ritratto collettivo mediante un disegno – probabile punto di partenza per un'incisione che avrebbe facilitato allo spettatore l'identificazione di ogni singolo personaggio – rinuncerà a ogni dettaglio secondario (posa, rappresentazione del corpo, particolari della moda) per concentrarsi quasi esclusivamente sul volto inteso come marchio dell'individualità. I nomi presenti nella didascalia che accompagna il disegno si riferiscono ciascuno a un volto, e a nient'altro. Possiamo individuare in questo foglio una tendenza tassonomica, che emerge anche in altre opere di Boilly. Nello *Studio per trentacinque teste* che si conserva presso il Musée des Beaux-Arts di Tourcoing, l'artista ci offre un vasto assortimento di "ritratti carichi" che più che alla tradizione della "rappresentazione fisiognomica" si ricollega a quella, a essa imparentata, della "rappresentazione pathognomica". Ma è sicuramente arrischiato – senonché impossibile – distinguere dove finisce la rappresentazione del "carattere" e dove inizia la rappresentazione della "passione dell'anima". Un aspetto da non sottovalutare è quello dei rapporti che si stabiliscono tra i personaggi presenti in questi "ritratti tassonomici". Una certa ambiguità è qui all'opera: da una parte quelle teste fluttuano in uno

spazio indefinito, come se tra loro non vi fosse alcun legame; dall'altra alcuni tratti narrativi sembrano innescare una possibile "unità di azione". Questa ambiguità permette di riconoscere la sopravvivenza delle antiche regole del quadro di storia, cioè di quel grande genere pittorico in seno al quale, fin dal Rinascimento, è andato fissandosi il rapporto tra fisiognomica e pathognomica. Ed è interessante notare che nella storia dell'arte occidentale non è tanto il genere del ritratto a stabilire connessioni con le ricerche della codificazione fisiognomica, quanto piuttosto quello della pittura di storia.

L'osservazione è soprattutto valida per i ritratti di gruppo che nel corso del XVIII secolo riprendono gli esiti offerti dalle moderne "scene di conversazione"<sup>3</sup>. L'analisi particolareggiata di uno di questi dipinti può rivelarsi a questo punto di grande utilità. *La famiglia dell'infante Don Luis*, dipinto da Goya nel 1783 e attualmente conservato presso la Fondazione Magnani-Rocca a Corte di Mamiano (Parma), è un esempio importante in quanto l'artista combina "scena di conversazione", ritratto di gruppo e messinscena dello studio fisiognomico<sup>4</sup>.

L'infante di Spagna e la sua sposa morganatica Maria Teresa de Villabriga sono seduti attorno a un tavolo verde sul quale, al lume di una candela, il marito ha disposto le sue carte da gioco, mentre la sua sposa si appresta a ricevere le cure del parrucchiere. Sono presenti anche i tre figli della coppia: Luis Maria, dietro il padre, la piccola Maria Teresa di Borbone, in compagnia di due damigelle d'onore, e la piccolissima Maria Luisa, in braccio alla nutrice. Il gruppo sulla destra è formato da quattro personaggi, nei quali si sono voluti individuare il corpulento e imponente segretario dell'infante, Manuel Moreno, con accanto il sorridente pittore di corte Francisco del Campo, a lato del tavolo, e Luigi Boccherini, musicista alla corte di Arenas, visto di profilo.

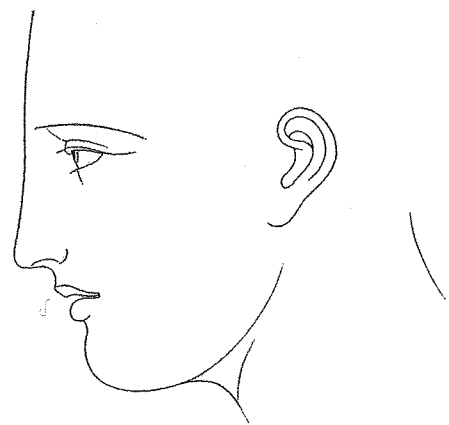
La composizione rivela l'influenza dell'arte contemporanea d'oltre Manica, dove le *conversation pieces* erano già da tempo assurde a genere pittorico autonomo. È possibile tuttavia che Goya abbia conosciuto quest'arte senza aver visto direttamente i quadri inglesi (cosa che avrebbe potuto fare assai difficilmente), bensì mediante espressioni artistiche alternative a essi riconducibili e che, in virtù delle dimensioni ridotte e del supporto leggero e mobile, potevano circolare con facilità: le incisioni su cui le vivacissime "silhouette" facevano a quell'epoca furore in tutta l'Europa avrebbero potuto benissimo svolgere il ruolo del catalizzatore. Taluni elementi, come l'illuminazione artificiale e la raffigurazione di profilo di alcuni personaggi, potrebbero esserne un indizio. La ripresa operata da Goya è tuttavia ben lungi dall'essere indifferenziata o gratuita. L'elemento sperimentale che percorre tutto il quadro – e che probabilmente deriva dalla preoccupa-

Illustrazione tratta dai  
*Principi della bellezza*  
 considerati relativamente  
 alla testa umana di  
 Alexander Cozens, 1778

zione dell'autore di illustrare in maniera esemplare, servendosi di un quadro di gruppo, una nuova maniera di concepire l'arte del ritratto — è rivelatore. È in questo contesto che, a nostro avviso, occorre interpretare molte delle "stravaganze" di questo dipinto, a partire da uno dei suoi aspetti più originali, quello dell'illuminazione artificiale. L'uso che ne fa qui Goya è abbastanza peculiare, dal momento che egli non si limita a mostrare un "scena di conversazione" qualunque che ha luogo a lume di candela, ma mette in scena, in seno a una sola e unica rappresentazione, luce artificiale, proiezione d'ombra e discorso pittorico in un rapporto tra ritratto di profilo e ritratto frontale. In altri termini, il quadro di Goya opera con gli elementi più importanti presenti nei dispositivi specifici per la realizzazione dei ritratti o delle scene con silhouette. Si osserverà che tali fattori vi sono come de-costruiti e che la loro è una logica da indagare. Si può sicuramente considerare *La famiglia dell'infante Don Luis* come una "scena di conversazione" un poco scucita che ci introduce nell'intimità di una serata domestica in cui si gioca a carte, si prova una nuova pettinatura e durante la quale un pittore assume il ruolo di prestigiatore di ombre. Potremmo tuttavia compiere un ulteriore passo in avanti nella comprensione delle "stravaganze" goyesche, qualora ci domandassimo se questi elementi, oggi incoerenti, non avessero in realtà all'epoca una logica che oggi ci sfugge. In breve, crediamo in realtà che la primaria intenzione di Goya fosse quella di mostrare allo spettatore — e prima di tutto ai suoi nobili committenti, che erano contemporaneamente i destinatari e i protagonisti delle sue esperienze pittoriche — come egli considerasse il proprio approccio una replica pittorica a ciò che il pensiero contemporaneo aveva già presentato in maniera discorsiva affrontando il rapporto tra arte del ritratto, analisi fisiognomica e tecnica delle silhouette. Il protagonista assoluto delle sperimentazioni più avanzate in questo settore fu senza dubbio il pastore svizzero Johann Kaspar Lavater, la cui opera principale era stata pubblicata in traduzione francese col titolo *Essai sur la physiognomie* proprio poco tempo prima che Goya si dedicasse a quel "saggio sull'arte del ritratto" quale in fondo è *La famiglia dell'infante Don Luis*. È molto probabile che siano state le incisioni di quell'edizione — che avevano d'altro canto rilanciato Lavater negli ambienti colti d'Europa, rendendolo più accessibile — a formare una delle basi più importanti dell'esperienza goyesca.

Come noto, Lavater considera che la maniera più diretta con cui si può leggere (o rappresentare) l'anima di una persona sia lo studio del suo profilo, e che questa linea sinuosa, con la sua ricca semiologia, parli con maggiore chiarezza nella silhouette, che altro non è se non il contorno dell'ombra.

L'arte di interpretare le silhouette si diffuse rapida-



mente in tutta Europa, finendo per diventare ben presto uno dei giochi preferiti dall'alta società di fine Settecento. Così Goya non ebbe probabilmente grandi difficoltà a spiegare al suo insigne committente e modello il motivo per cui invece di fargli un bel ritratto frontale lo aveva costretto in una posa inconsueta e rigidamente scomoda, ma adatta a fissare per l'eternità non tanto il suo volto, quanto il suo profilo.

Le nostre ipotesi non riguardano affatto una ripresa puntuale, da parte di Goya, del testo di Lavater, quanto piuttosto l'integrazione di un genere di ricerca, e il trasferimento all'arte del ritratto di un determinato approccio analitico del discorso fisiognomico. Goya riveste di carne le silhouette e si concentra con tutta l'attenzione di cui è capace sulle caratteristiche individuali dei suoi modelli, senza abbandonare per ciò completamente i percorsi esemplificativi dello studioso di fisiognomica svizzero. Per essere più espliciti, ci sembra che, realizzando il ritratto di Don Luis, il nostro seppesse sposare lo studio dell'individualità fisiognomica e psicologica del suo modello con la sollecitudine di offrire, al medesimo tempo, l'immagine esemplare di un principe.

Ma questo quadro è come se avesse due centri compositivi. Mette in scena, infatti, anche l'attività del parrucchiere, considerato all'epoca sia "artista" sia "fisionomista". Questi è raffigurato nell'atto di pettinare la moglie dell'infante, ma altri particolari indicano che alcuni personaggi sono già passati per le sue mani o che sono in attesa del proprio turno. Tra essi, il sorridente Francisco del Campo, all'estremità destra della tela, con la testa fasciata in attesa di vedersi consegnare una nuova parrucca. Se ne ricava che ai fini di una buona analisi fisiognomica la pettinatura era, per Lavater, un elemento più perturbante che chiarificatore. È la ragione per cui crediamo che il rapporto pettinatura-fisionomia, qual è messo in scena nella tela di Goya, trascenda il saggio di fisiognomica e si appelli alla riflessione più avanzata dell'epoca, che

cercava di correggere Lavater proprio riguardo a questo aspetto. Stiamo pensando soprattutto ai *Principi della bellezza considerati relativamente alla testa umana* di Alexander Cozens (Londra 1778).

Se le nostre congetture sono esatte, allora non è affatto una "conversazione" qualunque quella che si sta svolgendo sotto i nostri occhi, e ancor meno è una scena in cui ci si prepari ad andare a letto, come è stato supposto tante volte. Quest'ultima ipotesi destituisce di senso tutti gli altri elementi del quadro: perché, in fin dei conti, proprio al momento di andare a dormire il pittore si accingerebbe a organizzare la propria opera, perché l'infante si sarebbe messo a farsi le carte, perché il sorridente giovanotto starebbe in attesa della sua parrucca? Azzardiamo, perciò, l'ipotesi che la scena centrale non mostri affatto il parrucchiere dell'infante intento a disfarle la capigliatura, bensì al contrario, che lo mostri nell'atto di "fargliela", cioè mentre sta cercando per lei la pettinatura più idonea, quella che potrebbe accompagnarsi alla sua fisionomia nel modo più armonioso. Inoltre, la candela troneggiante sul tavolo verde, che si trova in un rapporto di corrispondenza con la grande tenda verde sullo sfondo e con la tela approntata nell'estremità di sinistra, deriverebbe anch'essa dai dispositivi lavateriani delle macchine per silhouette e, ben lungi dall'indicare che la scena si sta svolgendo di sera o durante la notte, suggerisce il fatto che stiamo assistendo a una serie di esperimenti che hanno luogo a porte chiuse, probabilmente durante il giorno, e nei quali la luce artificiale ha il solo scopo di far risaltare con maggiore nitore i profili e di fornire il pretesto per un discorso a metà strada tra l'e-

stetico e il divinatorio, e incentrato su entrambi.

È nel contesto di queste considerazioni che l'assimilazione della teoria esposta da Cozens nel suo trattato mostra la sua vera portata. Mediante la scena della pettinatura, collocata al centro del dipinto, Goya propone un discorso complesso e puntuale incentrato sulla bellezza di Maria Teresa de Villabriga. La seduta dedicata alla pettinatura che si svolge sotto gli occhi dello spettatore offre una messinscena che ricorda i teoremi della *simple beauty* quale veniva postulata nel trattato di Cozens. La capigliatura disfatta è uno stato per così dire preformale di una beltà ideale, ma ancora in attesa della piena espressione delle proprie qualità effettive.

Un fatto non può non suscitare curiosità: ed è che la rappresentazione di profilo di origine lavateriana, irrinunciabile ancora per Cozens, è qui presente solo indirettamente e richiede uno sforzo di ricostruzione da parte dello spettatore, che ha invece il privilegio di osservare la sposa dell'infante in posizione frontale. La ricostruzione richiesta non è tuttavia troppo ardua, giacché lo spettatore per compierla non deve fare altro che trasferirsi nei panni del pittore all'estremità sinistra del quadro. Goya ha voluto suggerire la possibilità e le caratteristiche di questa seconda visuale attraverso la difficile torsione che imprime al proprio corpo, e anche servendosi dell'ombra ambigua e informe che proietta sulla tela.

Con tutto ciò il pittore ci ha lasciato non solo un grande quadro, ma l'immagine autoriflessiva del proprio farsi del ritratto di gruppo, operazione in seno alla quale la costruzione fisiognomica della persona è parte essenziale.

<sup>1</sup> E. Lévinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité* (1961), Paris 1990, pp. 203 sgg.

<sup>2</sup> Nella vasta bibliografia su questo tema, possono essere consultati con profitto i testi di Paolo Getrevi (*Le scritture del volto: fisiognomi-*

*ca e modelli culturali dal Medioevo ad oggi*, Milano 1991) e di Patrizia Magli (*Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Milano 1995).

<sup>3</sup> Particolari in M. Praz, *Scene di conversazione*, Roma 1971.

<sup>4</sup> Attingiamo qui a quanto abbiamo esposto in maniera più approfondita in V.I. Stoichita, A.M. Coderch, *L'ultimo Carnevale: Goya, de Sade e il mondo alla rovescia*, Milano 2002, pp. 222-249.